



Anthrovision

Vaneasa Online Journal

3.2 | 2015

Dilemmes actuels de l'ethnographe à la caméra

Filmer là où l'on n'a plus envie d'être

Ambiguïtés de la relation au terrain et incidences sur la récolte de données

Frédérique Leresche



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anthrovision/1919>

DOI : 10.4000/anthrovision.1919

ISSN : 2198-6754

Éditeur

VANEASA - Visual Anthropology Network of European Association of Social Anthropologists

Référence électronique

Frédérique Leresche, « Filmer là où l'on n'a plus envie d'être », *Anthrovision* [En ligne], 3.2 | 2015, mis en ligne le 23 août 2016, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/anthrovision/1919> ; DOI : 10.4000/anthrovision.1919

Filmer là où l'on n'a plus envie d'être

Ambiguïtés de la relation au terrain et incidences sur la récolte de données

Frédérique Leresche

doctorante LIVES, Haute école spécialisée de la Suisse occidentale HES-SO, EESP, PRN LIVES, LAUSANNE, Suisse

lereschef@gmail.com

fr

Cet article explore la relation ambiguë que j'ai entretenue avec mon terrain d'enquête dans le cadre d'une recherche sur les carrières de musicien·ne·s. Par une démarche auto-ethnographique, je propose de réfléchir aux reconfigurations de la relation d'enquête en tentant d'objectiver les éléments qui ont déterminé cette relation et de voir en quoi cela a influencé la récolte des données filmées.

This article explores the ambiguous relationship between me and my field that developed as a part of a research project on musicians' careers. Applying an auto-ethnographic approach, I propose to consider reconfigurations of relations during field inquiry. In this line, I try to objectify the elements that determined the relationship in order to disentangle how this has influenced the process of visual data collection.

Este artículo explora la relación ambigua que he mantenido en mi terreno de investigación en el marco de una investigación sobre las carreras de músicos/as. A través de un enfoque autoetnográfico, propongo reflexionar sobre las reconfiguraciones de la relación de investigación intentando objetivar los elementos que han determinado esa relación y de analizar en qué ha influenciado la recogida de datos.

Auto-ethnographie, pratiques artisitiques, caméra, genre, intimité

Auto ethnography, Art-based practices, camera, gender, intimacy

Autoetnografía, prácticas artísticas, Género, Cámara, Intimidad.

Introduction

Lorsque l'on me propose un poste d'assistante étudiante¹ dans le cadre d'une recherche ethnographique sur les carrières de musicien·ne·s², je suis déjà en contact avec le milieu culturel de Suisse romande et mon réseau de connaissances constitue une porte d'entrée sur le

¹ Le statut d' « assistante étudiante » désigne en Suisse un statut d'emploi pour les étudiant·e·s immatriculé·e·s dans une Université et inscrit·e·s dans un cursus de Bachelor ou de Master. Le cahier des charges de ces emplois d'étudiant·e·s en sciences sociales est très variable, allant de la retranscription d'entretiens à la recherche bibliographique, ou dans mon cas, d'une enquête ethnographique à la production d'un mémoire

² L'utilisation du langage épïcène permet de désigner des individus de sexes différents, mais constitue également un point de vue féministe qui pourrait être plus radical si j'avais opté pour une féminisation systématique des termes utilisés.

terrain³. Je pratique en effet le théâtre depuis plus de quinze ans en gagnant ma vie dans le faisceau de tâches que constitue la pratique artistique : jeu, administration, enseignement. Si j'avais anticipé que cette facilité d'accès pouvait être un biais, je n'avais pas anticipé la façon dont mon rapport intime au terrain et aux enquêté·e·s allait se transformer. En d'autres termes, je n'avais pas anticipé la façon dont le terrain allait se faire en même temps qu'il me (re)ferait, c'est à dire me constituerait en tant que *nouveau* sujet.

Cet article est l'occasion d'explorer la relation ambiguë que j'ai pu entretenir avec mon terrain et mes enquêté·e·s, relation constituée également de sentiments négatifs (peur, gêne, colère, dégoût)⁴. Dans un mouvement d'aller-retour entre empathie et critique, je montrerai comment ce travail d'objectivation sociologique a transformé radicalement mon rapport à la pratique artistique, alors que presque toute ma socialisation s'est inscrite dans ce champ.

Lorsque cette enquête démarre, je me trouve dans une position hiérarchique spécifique. Sur la fin de ma carrière artistique ; étudiante en début de master et donc plutôt novice dans la pratique de recherche – mais sur le marché de l'emploi depuis longtemps et relativement âgée pour être encore étudiante – la dynamique de cette position composite est encore accentuée par le fait que c'est la première fois que j'utilise la caméra sur une recherche de terrain. Je n'ai que peu d'expérience en audiovisuel et ne maîtrise pas complètement le processus filmique. La caméra me sert d'abord comme complément au carnet de notes et je n'ai pas de projet filmique précis, ce qui posera problème pour la récolte et la restitution des données.

Par une démarche auto-ethnographique (qui ne se veut pas narcissique), je propose de voir en quoi et comment la récolte des données et mon utilisation de la caméra ont été influencées par mon rapport aux enquêté·e·s, mon rapport au terrain et par les enjeux liés aux propriétés du champ.

Se cacher derrière la caméra

Je connais Pascal depuis plusieurs années. Nous avons joué et éprouvé ensemble la dimension vocationnelle de la pratique artistique⁵. Comme notre relation est d'abord amicale avant d'être une relation d'enquête, nos échanges ont la particularité d'avoir des frontières floues et les entretiens dérivent rapidement vers un mode informel que je tente tant bien que mal de cadrer. Pour beaucoup de musicien·ne·s les sphères professionnelles et privées sont poreuses et ma recherche tente justement de comprendre la façon dont ces sphères s'influencent et quelles incidences cela a sur la pratique. C'est dans cet objectif que je demande à mes enquêté·e·s de pouvoir « participer aux activités quotidiennes ordinaires, y compris manger, boire, marcher » (Pink, 2015 : 101), et donc celles qui ne sont pas liées directement à leur pratique musicale, ce qui inscrit mon enquête dans une anthropologie du sensible qui considère la connaissance incarnée. « Pascal ne manifeste aucune résistance à ma présence avec ou sans caméra et j'ai accès, il me semble, à une grande partie de ce qui le constitue. Par exemple, nous passons de longues heures à passer en revue ses agendas et je peux rencontrer plusieurs membres de son entourage proche » J'assiste aux répétitions mais aussi aux différentes activités qui entourent la pratique artistique : les moments de socialisation entre pairs, les tâches administratives, les arrangements, etc. Nous passons

³ Il s'agit d'une recherche dans le cadre du PRN (Pôle de Recherche National) LIVES, dans laquelle, pour un travail de mémoire de master entre 2012 et 2014, je me suis intéressée à la perception du métier de musicien·e par les membres de l'entourage et leurs incidences sur la pratique musicale.

⁴ Je remercie chaleureusement Noémie Oxley et Jonathan Larcher pour leurs nombreuses relectures et propositions et sans qui je n'aurais pas osé ce travail auto-ethnographique. Merci également à Hannah Klaas, Béatrice Leresche et Nora Slama Morenza pour leurs corrections et suggestions.

⁵ Pour une compréhension de l'aspect vocationnel de la pratique artistique, on peut, par exemple, se référer à Heinich (2001) ou à Cardon (2011).

également du temps ensemble dans son quotidien : faire à manger, se déplacer ou faire des courses et Pascal ne paraît jamais intrigué par ce que je filme.

Aucune question n'émerge sur le devenir des données récoltées, ni sur mon rapport au terrain ou sur mes attentes. Quand je lui demande l'autorisation de filmer, il me donne toujours une réponse positive et il ne me met jamais en garde contre une supposée diffusion des données. Je sais pourtant que certaines des informations que je récolte sont sensibles (les montants des rémunérations, le travail au noir par exemple)⁶. En somme, nous parlons beaucoup *pour* l'enquête, mais jamais *de* l'enquête. J'ai la sensation, avec Pascal, d'avoir un accès illimité à sa pratique et à sa vie privée, et d'être avec lui dans une intimité presque déconcertante.

Dans le même temps, le travail d'objectivation sociologique modifie ma compréhension du champ d'étude et mon regard change sur ce qui m'avait alors constituée jusque là (j'y reviendrai dans la deuxième partie). Ne sachant trop que faire avec cette nouvelle compréhension de mon propre univers et comme je n'arrive pas à échanger avec lui à ce propos, parce que je suis trop mal à l'aise, notre relation amicale va peu à peu se transformer en une relation d'enquête, dans laquelle nos échanges verbaux sont toujours cadrés par la recherche ethnographique. Que se passe-t-il alors ? Comme j'ai besoin de prendre de la distance avec ce que j'étudie, je vais en quelque sorte me cacher derrière la caméra. Les situations filmées vont alors prendre de plus en plus de place au dépend de nos échanges informels et amicaux. Nous allons prendre moins de temps pour échanger hors caméra, comme si cette dernière instaurait entre nous une relation à la fois distante – dans une sorte de mise en rôle – et à la fois complice, par la confiance qu'il m'accorde pour le filmer sans restriction.

Ce glissement dans notre relation est particulièrement visible dans le corpus visuel récolté. Plus le temps passe, moins mes images sont convenues : si, au début de la recherche, je filmais principalement l'acte de musiquer et les moments liés à la pratique artistique dans la vie privée (jouer au piano avec ses enfants par exemple), je filme à présent beaucoup plus ce qui se trouve *autour*, ce qui est de l'ordre du *sensible* (Pink, 2015). C'est à dire des regards, la marche, les frôlements des corps, les odeurs (faire à manger par exemple, choisir ses ingrédients et échanger là dessus).

Dans les moments musicaux, je me concentre sur les mains et les regards. Je suis à présent au milieu des musicien-ne-s, avec la caméra comme instrument, sans que cela vienne troubler l'ordre de l'interaction, alors qu'auparavant je me trouvais plutôt dans une position frontale. Je suis aussi plus régulièrement invitée à observer et filmer des dispositifs dans lesquels je n'étais pas impliquée artistiquement, comme lors d'un enregistrement. Alors que je les connais presque tous et toutes et qu'ils et elles sont par ailleurs des partenaires de jeu, je ne leur parle ni pendant les répétitions, ni pendant les pauses. Personne ne me demande ce que je fais là et pour quoi ou pour qui j'utilise une caméra. Mon activité se limite à filmer et la caméra donne du sens à ma présence. Elle me permet de participer activement à ces moments d'observation, mais elle me permet également de me situer en dehors du cours de l'action sans avoir besoin d'expliquer ma présence. Je note à ce propos dans mon carnet de terrain : « Heureusement, j'ai ma caméra et j'ai passé ma journée à les filmer. Je continue donc cette activité qui me donne une certaine légitimité et qui me donne une "occupation". Cet après-midi déjà, j'ai pu naviguer au milieu d'eux avec ma caméra pendant les séances de répétition sans avoir l'impression de me déplacer en "touriste" mais en ayant quelque chose à faire ».

Mon travail de mise en représentation de l'interaction, rendu particulièrement perceptible par ma caméra et mon activité, me permet d'occuper une place à la marge de l'interaction, sans y participer. En mettant entre parenthèse ma présence, les personnes filmées manifestent

⁶ Voir la troisième partie de cet article.

leur accord tacite quant à mon engagement au sein de la situation. Par l'usage de la caméra, je passe donc d'une position de participante observante⁷ (Fassin & Rechtman, 2007), à une position d'observatrice participante qui me permet également une prise de distance nécessaire avec mon objet d'étude.

Ne pas vouloir montrer ce que l'on voit

J'ai montré dans cette première partie que ma posture s'est modifiée au cours de l'enquête pour aboutir à une relation d'enquête constituée par une série d'accords silencieux. Conjointement à l'évolution de la relation d'enquête, c'est ma relation au terrain et plus particulièrement la relation à ma pratique artistique qui s'est modifiée. Le travail d'analyse a en effet annihilé la magie du travail artistique – dans une forme de « *désillusion* » de l'« *illusio* » (Bourdieu, 1978 : 78) – et j'ai peu à peu quitté un environnement dans lequel ma place d'exclue devenait conscientisée, scrutée et analysée. En effet, quand je commence cette enquête, je me trouve aux marges de la pratique professionnelle, dans une stratégie de récupération de l'espace professionnel dont j'ai été d'office exclue par mon genre, et doublement exclue à la naissance de mon premier enfant quelques années plus tôt⁸. Mais si je remarquais que le passage à la parentalité, par exemple, avait été vecteur d'exclusion, il était impossible pour moi de pratiquer un art tout en objectivant cette exclusion. Or plus l'enquête avançait, plus cette méconnaissance s'effaçait au profit d'une prise de conscience des propriétés du champ et des habitus qui m'avaient jusque là constitués. Dans ce mouvement de prise de distance et même de retrait, la pratique artistique devenait un lieu d'incompréhension en même temps que j'en découvrais le fonctionnement. Les situations filmées n'avaient alors de cesse de m'attirer vers le centre de mon objet ; la porosité des sphères privées et professionnelles et son incidence sur la pratique d'une part, la place des femmes dans et autour de la musique d'autre part. Dans ce double mouvement de retrait et d'attraction, l'usage de la caméra et le visionnement des images m'obligeaient à me confronter frontalement à la relation à mon objet de manière encore plus forte qu'avec mon journal de terrain, dans lequel j'écrivais mes observations et des extraits d'analyse.

Quand je contacte par téléphone Yvan (63 ans, fondateur, responsable administratif et musicien d'un groupe de bal⁹), il refuse dans un premier temps que je vienne les rencontrer, lui et son groupe. Il argumente qu'ils ne sont que des « amateurs » et « qu'il n'y a rien à étudier ». Je lui explique que je suis aussi comédienne et que je chante parfois dans des formations musicales, même si je ne suis pas une musicienne professionnelle, et que justement, je suis intéressée à comprendre cette frontière entre professionnel·le·s et amateur·e·s. Une fois exposé mon point de vue, il m'invite à une première répétition de groupe. J'arrive en avance et me présente au premier musicien déjà sur les lieux. Comme ils ont du matériel à installer, je m'assieds dans un coin et j'observe, en laissant ma caméra dans mon sac. Les musiciens arrivent les uns après les autres. La chanteuse, seule femme du groupe, arrivera un peu en retard, « comme d'habitude » dit l'un des musiciens. Mère de famille célibataire, elle jongle entre sa famille, son travail et sa passion musicale. Au fur et à mesure de leur arrivée, j'essaie de me présenter et d'expliquer ma présence inattendue pour eux, car ils n'ont d'habitude jamais de public quand ils répètent.

⁷ Dans l'introduction à leur ouvrage, les deux auteurs indiquent que « par l'expression « participation observante », nous voulons inverser les termes canoniques de l'observation participante, en indiquant que nous avons été, à titre principal, acteurs des scènes dont nous avons, à titre secondaire, analysé les enjeux » (Fassin & Rechtman, 2007 : 24).

⁸ Il existe différentes stratégies de récupération de l'espace professionnel, comme par exemple devenir son propre employeur ou inscrire sa pratique dans des horaires compatibles avec sa vie de famille.

⁹ Il s'agit d'un groupe de bal qui propose des reprises de variétés : Johnny Halliday, U2, Claude François, par exemple, en cherchant à rendre à l'identique la version originale

Après la répétition, nous allons boire une bière dans un bar tout proche. La chanteuse du groupe doit libérer la personne qui garde ses enfants et ne peut se joindre à nous. Ma présence est un peu incongrue et je dois faire un effort pour m'intégrer au groupe, d'autant plus que je suis maintenant la seule femme de l'assemblée, assise sur un tabouret en bois inconfortable à boire une boisson sans alcool tandis que les musiciens, tous face à moi et affalés dans leurs fauteuils, boivent des bières. Je me sens comme une groupie qui n'a rien à dire. Le pianiste lâche en riant : « Et qu'est-ce qu'elle va anthropologuer la dame ? ». S'instaure alors un jeu dans lequel la relation hiérarchique sexuée est remise en question. Ils s'amuse de la raison de ma présence et j'essaie de répondre sur le même ton de plaisanterie qu'ils emploient, en ironisant sur ma posture d'ethnographe.

C'est dans cette dynamique que je propose de les filmer. Suivent alors plusieurs rencontres, répétitions et concerts. Je ne participe pas activement aux événements musicaux, même si certains d'entre eux, connaissant mon passif de chanteuse, me proposent régulièrement de venir sur scène avec eux. Ceci me met alors en concurrence avec la chanteuse, seule femme du groupe, qui tient à garder sa place, dans un environnement où les logiques de promotion sont différenciées. Dans le milieu artistique, une grande partie des contrats est négociée de manière informelle à l'intérieur de réseaux dont sont en grande partie exclues les femmes, surtout mères de famille, ce qui accentue « la brutalité de l'arbitrage entre carrière et maternité » (Ravet & Coulangeon, 2003 : 376). De plus, ces réseaux s'articulent autour de liens intimes et amicaux. En effet, dans un monde où tout le monde se connaît et où les musicien.n.es travaillent ensemble depuis de nombreuses années, les relations se sont parfois transformées en liens amicaux, ce qui renforce le sentiment de dépendance et « accentue le caractère très personnel des réseaux sociaux » (Buscatto, 2007 : 154).

J'ai dans ma pratique été confrontée à cette ambiguïté de sexe, où mon statut de chanteuse et comédienne était parfois occulté par une relation hiérarchisée par laquelle le détenteur de l'autorité, qui était par ailleurs un partenaire de scène, pouvait jouer de son capital social et de son genre pour recevoir des faveurs de quelque nature qu'elles soient. Dans le milieu du théâtre, il existe une pratique, fantasmée ou bien réelle, qui est appelée « audition canapé » et qui consiste à engager des femmes après avoir eu avec elles une intimité spécifique. Même si l'image peut paraître forte, elle est néanmoins bien réelle et finalement tout à fait réaliste si on prend en compte toute forme de persuasion basée sur un rapport hiérarchique sexué et sexualisé. J'éprouve ainsi plutôt de l'empathie pour cette chanteuse, et je fais bien attention à garder mes distances avec les membres masculins du groupe, tandis que j'essaie d'entrer en contact avec elle. Ce qui a pour conséquence, d'une part de distinguer le rapport que j'ai avec elle de celui que j'ai avec les musiciens, et de modifier le type de matériau récolté d'autre part.

Avec les musiciens, je ne négocie pas la présence de la caméra. Plus encore, lorsque j'utilise la caméra, nos échanges se font plus cordiaux, plus sincères. Comme si cet outil permettait une prise de distance et inscrivait nos corps dans des rôles à tenir dans lesquels les jeux de défiance, décrits précédemment, n'avaient plus leur place. Avec la chanteuse, c'est après plusieurs négociations, et surtout après avoir tissé un lien presque amical que j'ai pu utiliser la caméra. La subjectivité de mon rôle sexué et ma propre expérience sensible (Pink, 2015) ont révélé que « le terrain est le lieu où le chercheur connaît une sorte de conflit existentiel entre le subjectivisme et l'objectivisme d'une part, la bonne conscience due à l'idée d'utilité scientifique et la mauvaise conscience associée au fait d'être un témoin indiscret d'autre part » (Ghasarian, 2002 : 7). Ainsi, ma caméra pouvait à l'égard de certaines personnes légitimer ma position d'observatrice et mon retrait de la situation, tandis que pour d'autres personnes, l'éventualité d'une ethnographie avec une caméra impliquait un régime de

familiarité. Ces différentes réactions reflétaient des clivages de genre et de statut professionnel prévalant sur mon terrain d'enquête.

Finalement, l'analyse du matériau visuel récolté a dû se faire dans un contexte où la « séparation nette entre le personnel et le professionnel, l'observateur et les observés est problématique » (Ghasarian, 2002 : 7), c'est à dire dans un contexte où le terrain me (re)faisait en même temps que je le constituais. Pour réussir ce travail d'objectivation, il fallait que j'intègre « l'objectivation du point de vue à partir duquel elle s'opère » (Bourdieu, 1978 : 67), c'est à dire du point de vue de mon statut de femme, de mère de famille, en réorientation professionnelle et exclue en partie d'un champ qui m'avait jusque là constituée. Cette objectivation impliquait également d'intégrer dans l'analyse ma relation intime et ambiguë au terrain, faite de sentiments négatifs comme la peur, la gêne, la colère et le dégoût.

C'est dans ce travail d'« objectivation du rapport subjectif à l'objet » (Bourdieu, 1978 : 68) que j'ai eu peur de restituer par l'image ce que j'avais pu ressentir dans l'action. En étant dans la sphère relationnelle intime du dominant, Sébastien, un homme chef d'orchestre, je me retrouve dans une situation ambivalente et oppressante. En effet, en même temps que j'accède à une partie du terrain jusque là inaccessible – la position hiérarchiquement située du chef d'orchestre – qui me sert pour mon travail d'enquête, je m'exclus, au moins pour un temps, de la sphère occupée par les femmes. De plus, comme j'ai dans les mains une caméra, qui opère comme un outil relationnel au même titre qu'un instrument et me donne ainsi le statut de sujet avec objet – contrairement aux femmes qui sont en général « sous-équipées » (Tabet, 1998)¹⁰ – et que d'autre part, je deviens en tant que femme, un attribut du chef de groupe – qui a droit de participer à certaines tâches réservées à un nombre restreint de personnes (faire le choix des morceaux qui vont être joué par exemple) – je me retrouve dans une situation qui me met en colère, me dégoûte, me désole et me met en concurrence avec les autres femmes du collectif pour qui j'éprouve de la sympathie. Mes données audiovisuelles sont représentatives de cette ambivalence de sentiments où j'ai eu beaucoup de difficultés à documenter ce changement de regard sur la pratique artistique, et plus spécifiquement sur la place des femmes dans ce champ. Ce qui souligne en effet « la violence de la représentation [...] dans ce qu'elle implique de “nous” dans “l'autre” » (Comolli, 2004 : 48).

Ne pas pouvoir montrer ce que l'on voit

Dans ces deux premières parties, j'ai montré que la relation ethnographique – aux enquêté·e·s et au terrain – et la réalisation d'images ont été déterminées par ma propre subjectivité. Ma place dans l'espace, par rapport aux enquêté·e·s, mais aussi ma place dans le champ, dans une reconfiguration de mon rapport à la pratique ont limité les données récoltées. Dans cette troisième partie, je vais montrer que mon usage de la caméra a également été contraint par les enquêté·e·s, ce qui souligne une fois de plus la difficulté que j'ai eue à construire un projet filmique tout en faisant une recherche ethnographique.

Je connais Vincent depuis que je suis enfant. Il m'a en quelque sorte *vue grandir* et il accepte volontiers de me rencontrer chez lui. Je lui explique que j'utilise une caméra sans employer le terme de documentaire, préférant parler d'une recherche ethnographique. Il accepte que j'utilise la caméra, mais il m'impose cependant quelques restrictions qui ont très vite limité les possibilités de filmer.

Pour lui, les « angoisses de ne pas durer dans le métier » se conjuguent à ce qui semble être l'injonction de donner la meilleure image de lui-même « tu vois, je peux pas faire

¹⁰ Citée dans (Leresche, 2014 : 154). Dans cet article, je montre, d'une part, que la relation d'enquête s'est constituée autour de quatre éléments : le·la musicien·ne, la chercheuse, les membres de l'entourage et la caméra. Et d'autre part, que cette relation s'est trouvée exacerbée par plusieurs facteurs qui ont été tour à tour les liens antérieurs à l'enquête de par ma pratique dans le milieu artistique suisse romand, la taille restreinte du terrain limité à la Suisse Romande, et le terrain musical lui même fait de réseaux d'interdépendances serrés.

n'importe quoi, je dois faire attention à ce que je montre ». Comme Vincent se trouve en pleine promotion d'album (auto financé) au début de ma recherche, je n'arrive pas à aller au delà de ce qu'il veut bien me laisser filmer (alors que dans les entretiens, il se montre très confiant). Je me trouve engagée malgré moi dans une dynamique où mes images sont susceptibles de servir ou, au contraire, de desservir son projet artistique et « j'imagine parfaitement que, comme moi, le film à faire à la fois le tente et l'effraie » (Comolli, 2004 : 121). L'ambition de Vincent, comme celle de la majorité des musicien·ne·s, est de pouvoir gagner sa vie en faisant de la musique même si la pratique musicale est peu rémunérée, voire parfois pas du tout. En effet, « les pratiques de travail non rémunérées semblent faire partie des passages obligés de l'insertion professionnelle » puisque se « trouve en effet à s'y réaliser la dimension "sacrificielle" ». [Pour autant], le travail non rémunéré doit n'avoir qu'un temps, sous peine de basculement de l'artiste vers le monde de l'amateurisme éclairé » (Cardon, 2011). Vincent, arrivé en milieu de carrière, se désigne comme « un musicien connu mais pas toujours reconnu ». Son parcours est jalonné de moments de « réussites » mais il a plutôt tendance à s'inscrire dans le monde de l'animation musicale, ce qui ne le satisfait pas : « C'est difficile de conjuguer une image de créateur et quelqu'un qui va faire ses heures de job. Évidemment je préférerais faire des tournées en Europe. Je fais avec. Et quand je gémiss pas de mes rêves déçus de rock star, je suis plutôt remerciant ». Comme les activités d'animation musicale constituent la majorité de son temps de travail, ma caméra agit comme un révélateur, mettant au centre de l'attention les activités d'animation dans lesquelles Vincent doit évoluer mais qui ne satisfont pas ses ambitions. Mais elle a aussi pour effet de valoriser son statut de musicien. C'est donc dans cette ambiguïté que je dois négocier la réalisation d'images et « C'est précisément cette violence qui est là entre nous, latente, non déclarée qui m'importe. Violence de sa décision à lui de participer ou non au film. Violence éventuellement de sa décision de cesser d'y participer. » (Comolli, 2004 : 121)

Il m'encourage à venir le filmer dans les situations où il se trouve dans les plus hautes sphères de l'échelle pyramidale de l'activité musicale, et argumente que les « plans d'animation c'est pas vraiment intéressant » et qu'« il n'y a rien à filmer ». Pourtant j'aimerais pouvoir participer avec lui à toutes les dimensions de sa pratique et plus particulièrement à ce qui constitue sa pratique la moins valorisée par sa famille, en particulier par son fils aîné lui-même musicien. L'animation musicale constitue pourtant la plus grande partie des ses activités, mais également la plus grande partie de son temps (les animations de soirées sont très longues et peu payées). J'accepte tout de même sa proposition de l'accompagner dans certaines des situations et pas dans d'autres, en espérant qu'avec le temps une relation de confiance s'établisse et que je puisse alors filmer l'intégralité de sa pratique.

Les entretiens révèlent également que sa pratique de la musique frôle les limites de la légalité, puisqu'il ne déclare qu'une infime partie de sa pratique, celle-là justement qu'il ne désire pas que je filme. Il me demande de rester discrète et cherche des assurances de mon silence. Je découvre donc une pratique que je peux ethnographier mais que je ne peux pas filmer. Il reste très prudent avec moi et je dois me contenter de filmer une partie seulement de sa pratique.

Ces difficultés à saisir mon objet par l'image se sont aussi retrouvées dans ma relation avec les membres de l'entourage, en particulier avec celles et ceux qui avaient une perception plus critique de la pratique. La vulnérabilité face à l'emploi enjoint les musicien·ne·s comme les membres de l'entourage à valoriser la dimension vocationnelle de la pratique et leur permet de rendre compréhensible ce qui peut apparaître comme une sorte d'acharnement ou de sacerdoce. Or ce dévouement pour la musique s'accompagne d'horaires irréguliers et contraignants et n'offrent en retour que de faibles rémunérations. La rencontre avec les conjointes des musicien·ne·s est ici révélatrice des dilemmes et des tensions entre enquête

ethnographique et production d'images. J'ai pu dans la majorité des cas établir avec les conjointes de musiciens une sorte de sororité de genre qui me permettait d'avoir accès à une parole critique et très souvent mise sous silence. Je faisais en effet partie du monde des musicien·ne·s mais n'était pas tout à fait *comme eux*. Une enquêtée m'a par exemple dit : « tu comprends de quoi je parle hein ? T'as dû vivre les mêmes trucs [...] on est des femmes quoi, c'est à nous de gérer ». Ces critiques se faisaient toujours sous couvert de l'anonymat, tandis que l'usage de la caméra était très limité, voire anecdotique. Avec elles comme avec l'ensemble des membres de l'entourage, je n'ai jamais utilisé la caméra de façon systématique et encore moins lors de nos entretiens. J'ai même plus souvent utilisé mon téléphone portable, plus particulièrement avec les conjointes, parce que son usage est devenu commun et qu'il se remarque à peine, mais surtout parce qu'il me permettait de m'inscrire dans la situation comme une alliée et non comme une observatrice lointaine. Christian Lallier présente très bien les différents niveaux d'interaction délimités par l'agencement du dispositif filmique. Il souligne notamment que « le mini caméscope numérique s'apparente [...] à la catégorie des objets domestiques » et que « son utilisation paraît relever d'un jeu amateur ». Tandis que « l'équipement Bétacam représente l'autorité du professionnel » (Lallier, 2009 : 41). Dans mon cas, c'est justement la possibilité de passer d'un dispositif à un autre, sans me soucier des contraintes techniques liées au montage, qui m'a donné l'accès à la parole des membres de l'entourage.

Or si la stratégie s'est avérée gagnante pour l'enquête ethnographique, elle a été perdante pour le projet audiovisuel. En effet, les images réalisées dans ces différents contextes sont peu utilisables soit parce que la matériau récolté est trop imparfait sur le plan technique, soit parce que mon appréhension à me positionner comme une « observatrice filmante » (Lallier 2009) reléguait à la marge de l'image mes observations faites par mon enquête ethnographique. De manière générale, je ne peux que constater mon impossibilité, dans cette recherche, à filmer et à imposer, expliquer, justifier et montrer mon regard et ma motivation à faire des images dans des situations qui reconfiguraient constamment mon rapport à la pratique musicale.

Conclusion

Dans cet article j'ai montré que la récolte des données a été influencée par mon rapport aux enquêté·e·s, par mon rapport au terrain et par les enjeux liés aux propriétés du champ. J'ai montré que la caméra avait été un outil relationnel dans la recherche ethnographique mais que je n'avais pas réussi à proposer un projet filmique.

La majorité de mes images me semblent à ce jour inutilisables, soit parce que j'ai accordé trop peu d'attention au dispositif technique, en particulier le son (ce qui dans une enquête dans le milieu musical comporte des problèmes évidents), soit parce que je n'ai pas réussi à imposer mon regard de cinéaste dans ma relation d'enquête. Je n'ai d'ailleurs pas résolu, dans cette enquête, la peur de restituer par l'image ce que j'avais pu ressentir dans l'action de filmer et c'est la raison pour laquelle je n'ai pas intégré d'images dans cet article.

Cette impossibilité à imposer mon regard de cinéaste est en grande partie due à la relation d'enquête qui s'est tissée pendant la recherche. Ce qui révèle la difficulté d'être confrontée avec une caméra à un terrain dans lequel beaucoup d'éléments de sa vie personnelle sont en jeux. Mais elle est également due à la méthodologie employée, qui consistait à utiliser la caméra comme complément au carnet de note, de manière inductive. Cette stratégie fut payante pour la recherche ethnographique, mais elle s'est montrée inadéquate pour la récolte du matériau audiovisuel, ce qui rompt de manière radicale avec l'idée de pouvoir aller sur un terrain avec une caméra sans avoir de projet filmique.

Cependant, le matériau récolté, irrégulier et inégal, pourrait devenir un film en suivant la proposition de Comolli : « la peur de l'autre, en fait, ne demande qu'à diffuser dans le film, à

l'investir, à se déployer et jouer à travers lui » (Comolli, 2004 : 123). Le travail de recherche ethnographique étant un travail de production sociale où la subjectivité de l'enquêteur détermine le rapport au terrain, le film ethnographique n'est pas seulement un objet visuel, il définit aussi les relations sociales et les émotions qui sont « tissées en images » (MacDougall, 1998 : 287). Dans mon cas, ce sont les résistances au terrain, à mes enquêté·e·s et à ma propre subjectivité qui ont déterminé la récolte d'images, ce qui raconte justement quelque chose de l'objet étudié et pourrait constituer le projet filmique.

Bourdieu, Pierre. 1978. Sur l'objectivation participante. Réponse à quelques objections. *Actes De La Recherche En Sciences Sociales*, Vol. 23.1 :67-69

Buscatto, M. 2007. *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalités*. Paris: CNRS Editions.

Cardon, Vincent. 2011. *Une vie à l'affiche. Sociologie du vieillissement en emploi des artistes interprètes*, thèse de sociologie, EHESS, directeur de thèse Pierre-Michel Menger.

Comolli, Jean-Louis. 1995. Mon ennemi préféré ? *Images documentaires*, Vol. 23 : 44-56.

Comolli, Jean-Louis. 2004. Voir et pouvoir : l'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire. Lagrasse : Verdier.

Fassin, Eric and Richard Rechtman. 2007. *L'Empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*. Paris: Flammarion.

Ghasarian, Christian. 2002. Sur les chemins de l'anthropologie réflexive. In *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*. Christian Ghasarian ed. Pp 5-33. Paris: Armand Colin.

Heinich, Nathalie. 2001. *La Sociologie de l'art*. Paris: Editions La Découverte.

Lallier, Christian. 2009. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Paris: Les archives contemporaines.

Leresche, Frédérique. 2014. La caméra comme vecteur relationnel. *Tessituras*, Vol.2 :152-161. <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/tessituras/article/view/4852> (consulté le 15.02.2016)

MacDougall, David. 1998 [1992]. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Pink, Sarah 2007. *Doing Visual Anthropology*. London: Sage Publications.

Pink, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage Publications.

Ravet, Hyacinthe and Philippe Coulangeon. 2003. La division sexuelle du travail chez les musiciens français. *Sociologie du travail*, Vol.45 :361-384.

Tabet, Paola. 1998. *La Construction sociale de l'inégalité des sexes. Des outils et des corps*. Paris-Montréal: L'Harmattan.